



## フリークス・アメリカ : ヘミングウェイ、ロン・チャニー、身体欠損

著者	塚田 幸光
雑誌名	外国語外国文化研究
巻	17
ページ	1-23
発行年	2017-03-31
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10236/00028635">http://hdl.handle.net/10236/00028635</a>

# フリークス・アメリカ

——ヘミングウェイ、ロン・チャニー、身体欠損——

塚 田 幸 光

戦争の歴史とは、まず何より、その知覚の場における変貌の歴史に他ならない。

ポール・ヴィリリオ『戦争と映画』

## 1 テクノロジーと知覚の変容



図1 20th Century Fox Logo & Searchlight

「20th CENTURY FOX」とサーチライト。ハリウッド大手スタジオ、20世紀フォックスのロゴマークは馴染みだろう。闇夜に浮かび上がる「20」の立体的デザイン。その周囲を光のラインが交差する。サーチライトは、暗闇の中から何かを探し出すかのように、まばゆい光を投げかけるのだ。当然のことながら、このロゴは、スタジオの自己主張だけを意味しない。そもそも何故、サーチライトは暗闇を照らすのだろうか。興味深いことに、それは夜間飛行する敵

の戦闘機を照らす光であり、メタフォリカルな「(光による) 攻撃」でもある。サーチライトと爆撃、そして戦争と映画。「空」の戦争の始まりは、光の「<sup>プロジェクション</sup>投影」、或いは「映画」の始まりとなる。

第一次世界大戦において、上空の「眼」を獲得することは、戦略上の優位性と同義であった。ポール・ヴィリリオ (Paul Virilio) の指摘は示唆的である——「距離、奥行、三次元世界。数年の戦争の間に、空間は、力動的攻撃、大がかりな操作のための作戦の場となった」(ヴィリリオ 78)。「空」を戦略のステージとした戦争は、前線と後方の連動、或いはその混在状態を生み出し、戦争を「立体化」する。第一次大戦における航空機の導入は周知の事実だが、それらの役割は、爆弾投擲など現実的・実践的な攻撃を可能にするだけではない。「空撮」は、着弾観測、地形や戦況の把握・確認に不可欠であり、戦場を立体的・戦略的に捉える視座を与えたのだ。空撮テクノロジーは、写真・映像テクノロジーに接続し、映画は軍事テクノロジーの転用と応用、或いはその別名だろう。<sup>1)</sup>

奇しくも、このようなテクノロジーは、人間の知覚と空間認識を変え、戦争の概念は根本的に修正を余儀なくされる。例えば、ガートルード・スタイン (Gertrude Stein) は、知覚の変容に関して意義深い発言をしている。彼女は欧州を移動中、飛行機の窓から、ふと外を見る。そこには地上に作られた「ピカソの入り組んだ線」。彼女はさらに述べる——「実際、1914年から18年の戦争の構図は、その前のどの戦争の構図とも違っていた。その構図は、中心に1人がいて、そのまわりを沢山の人々が取り囲むという構図ではない。それは、始まりもなければ終わりもなく、曲がり角がみな同じくらい重要である構図。ま

1) 映画とは軍事技術によって発展したメディア・テクノロジーである。軽く運搬性が高いフィルムは、記録メディアとして圧倒的に優位であった。また、多数の観客をスクリーンに注視させ、メッセージを享受させるという点において、極めて効率の良い情報操作装置であった。暗闇の中、明滅するスクリーンを凝視する観客は、双方向性を欠いたメッセージを享受する。映画とプロパガンダの親和性に関しては、加藤幹郎『映画 視線のポリティクス』(アメリカ映画)、ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕』(日本映画)、ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒトラーへ』(ドイツ映画)を参照されたい。

さにキュビズムの構図だった」(Stein 11)。上空から見える戦場が、芸術的なラインを描く。それは立体的な視座がもたらす、新しい「知覚」だろう。戦場とキュビズムの相関性とは、平面から立体へと移行した戦争形態の変化を如実に物語る。

第一次世界大戦とは、知覚の変容を促す、テクノロジー・ウォーと言えるのだ<sup>2)</sup>。しかしながら、そのようなテクノロジーの恩恵は、「兵器」(そして軍事・民間転用される「映画」)に限定されるのだろうか。大量破壊と大量虐殺。数多の死者と負傷者。ここには看過すべきでないポイントがある。近代戦の「バイプロダクト副産物」とは、破壊された身体の修復・再生技術ではなかったか。人間を殺めるテクノロジーは、それを治すテクノロジーへと反転する。断片化されるツギハギの身体、或いは整形・形成術の隆盛。フランケンシュタイン・モンスターを彷彿とさせるテクノロジーは、身体の変容を促すだろう。身体はいつでも再生可能、というように。結果、本来であれば、死すべき人間や朽ち果てる身体が街に溢れることになる。戦争の<sup>アフターマス</sup>余波は、テクノロジーの鬼子「ディスエイブルド・ベテランズ傷 痍 軍 人」を生み出すのだ。1920年代、ジャズ・エイジという狂乱の裏側には、突如として出現した「<sup>フリークス</sup>異形の者」が蠢く。

本稿では、メディアと戦争と身体欠損の文化史を見つめ、そこに文学と映画の交点を見る。身体欠損、或いは傷痍軍人とは何を意味し、何処に接続するのだろうか。テクノロジーが導く「殺」の光景とは、「身体」に如何なる影響を与え、メディア／文化として流通するのか。ジャズ・エイジとフリークス。そして、ユニヴァーサル・ホラーとヘミングウェイ。クロスメディアから見えてくる大戦のダークサイドを考察する。

2) 顔の見えない戦争が芸術にインスピレーションを与えたように、近代戦が新たな「知覚」を生み出したことは疑いようがない。だが、そのような知覚の獲得は、「殺」に対する知覚の麻痺へと反転する。デーヴ・グロスマン (Dave Grossman) の指摘は有益だろう——「兵士であれ戦士であれ、いまでは敵をまとめて殺せるようになった。〈敵〉には女子供も含まれるのだが、姿も見ずに殺せるようになったのだ。負傷者や瀕死者の悲鳴は、厄災をもたらした者の耳に届かなくなった。何百人と惨殺しても、血の一滴も目にすることはない」。(グロスマン 182)

## 2 ジャズ・エイジの亡霊——身体修復の政治学

ジャズ・エイジのアメリカ。それは、第一次世界大戦の戦争特需、未曾有のバブルが生み出した狂乱の時代であり、摩天楼、飛行機、ラジオの普及に象徴される「空」を指向し、欲望する時代だった。この「空」の時代に対して、アン・ダグラス（Ann Douglas）は次のように述べる。

The generation that invented jazz was the first “to get our feet off of the ground!,” as the expatriate poet Harry Crosby put it, the first to defy gravity and colonize space. It coined the word “airmindedness” and advertised its day as “the Aerial Age.” Radio shows were “on the air,” planes toured the heavens, and buildings competed with clouds. Everywhere people were netting the sky and finding in the air what seemed an androgynous free-for-all of spiritual energy. (Douglas 434)

空に向かい、空に舞い、空を飛び交う。ダグラスが言う “air-mindedness” とは「空」への欲望、それは時代の精神を要約するだろう（Douglas 434-461）。「<sup>失</sup>ロスト」・<sup>わ</sup>ジェネレーシ<sup>れ</sup>ョンとワイヤ「レス」。そして、喪失と不在。アントナン・アルトー（Antonin Artaud）的な「器官なき身体」として、身体と精神は地上を離れ、空に向かう。天空に屹立する摩天楼や、空中を行き交う飛行機や電波は、人々の欲望を代弁し、時代の精神となるわけだ。

1920年代は、フレデリック・ルイス・アレン（Frederick Lewis Allen）が指摘するように、バブルによって加速した消費欲が人々のリビドーを刺激し、狂乱へとなだれ込んだ時代でもある。摩天楼が上空を目指す「タテ」の欲望ならば、全米に広がる道路網とモータリゼーション革命は、まさにオクトパスの如く大地に拡散する「ヨコ」の欲望だろう。オートメーションが消費文化を促進し、世界は資本主義を謳歌するのだ。アレンの記述を見よう。

The first requirement of mental health was to have an uninhibited sex life. If you would be well and happy, you must obey your libido. Such was the Freudian gospel as it imbedded itself in the American mind . . . Clergymen who preached about the virtue of self-control were reminded by outspoken critics that self-control was out-of-date and really dangerous. (Allen 99)

リビドーが導く熱狂とは、ギャツビー的な狂乱か、ブレット・アシュリーに顕著なセックス・ライフか。摩天楼がファリックなアメリカを代理<sup>リフリゼント</sup>表象し、人々は開放的な<sup>フィエスタ</sup>祝祭空間を享受する。或いは、芸術家を魅了したバリの熱狂は、国籍離脱者たちが紡ぐ文学テクストを見ればいい。

しかしながら、そのようなフィエスタは、時代の半身に過ぎない。ジャズ・エイジの繁栄と狂乱の影では、戦争で全てを失い、通りで蠢くフリークスが潜む。戦後のダークサイド、それは第一次世界大戦が産んだ「傷痍軍人」の存在によって逆照射されるだろう。彼らの歪んだ顔や不在の四肢は、勝利と繁栄の代償であり、戦争という現実そのものであるからだ。

損傷した身体 grotesque。このフリークスの身体を見るには、第一次大戦に従軍した画家、オットー・ディックス (Otto Dix) の作品が好例だろう<sup>3)</sup>。絵画『マッチ売り』(The Match Seller, 1921) (図2) では、戦後の喧噪に満



図2 The Match Seller (1921)

3) オットー・ディックスの絵画や版画に関しては、The Online Otto Dix Project を参照されたい。 <http://www.ottodix.org/catalog-paintings/>

ちた街中で、マッチ売りのフリークス／軍人が描かれる。黒いサングラスをかけ、立派な髭を蓄えた彼は、陽気に鼻歌を歌っている。だが、彼には両手両足がなく、おそらく目も見えていない（だからこそ、目の前の犬が見えず、その小便にも気づかない）。そして、彼の側を歩く人々は、高価な服と靴を身につけ、通り過ぎるだけだ。ファッショナブルに復興する街と、そこに巣くう亡霊としての軍人。このコントラストは、ジャズ・エイジの光と影、繁栄と絶望を映し出し、それは悲劇を通り越して、滑稽ですらある。ディックス的フリークスとは、リアルとコミカルが共存する風刺的アートだろう。

当然のことながら、第一次世界大戦が、軍事テクノロジーの見本市だったことも、忘れるべきではない。「核」以外のあらゆる軍事技術は、この大戦の<sup>プロダクト</sup>産物であり、二次元（平面）から三次元（立体）への戦争形態の変容は、数多のテクノロジーの帰結でもある<sup>4)</sup>。偵察爆撃機、軍用機、戦車、潜水艦、毒ガス、迫撃砲、野戦重砲、軽機関銃、そして自動小銃。陸海空の戦略兵器が実践配備され、兵站や通信網などの後方支援システムが確立する。鉄道網が拡充し、物資輸送の円滑化に伴い、消耗戦・持久戦が可能となる。大量殺戮兵器を駆使したこのテクノロジー・ウォーは、先にも言及したように、局地的な戦争から、文字通りの総力戦へと戦争形態を変貌させる。前線の兵士に限らず、銃後を守る非戦闘員もその総動員体制に組み込まれ、社会全体は一種の「戦争工場＝戦争機械」（藤崎 18）となるのだ。だからこそ、これら近代戦において、「戦闘単位」となる人間／身体の実在は重要だろう。兵士は「顔」を持たず、個性を剥奪され、兵器それ自体となるからだ。傷痕軍人のグロテスクとは、そのような政治学の延長線上にある。

そして、修復、整形、形成技術の進歩は、大戦のアナザー・テクノロジーと

4) 三次元（立体）の近代戦が、不可視の「敵」を生み出した点も重要だろう。例えば、プロパガンダ映画『世界の心』（*Hearts of the World*, 1918）を撮影した際、監督D・W・グリフィス（David Wark Griffith）は、敵が見えないことに困惑する兵士に焦点を当てている。敵が目の前にいない（見えない）、という近代戦の逆説。グリフィスの慧眼は、図らずもこの戦争の本質を言い当て、来たるべきテレビゲーム・ウォーの時代を予見する。

なる<sup>5)</sup>。芸術が「爆発」のメタファーで語られ（ヴィリリオ 59）、修復が破壊の対概念となり、機械は身体と交換可能となるだろう。人の命を奪う刃は、命を救うメスへと反転するのだ。ここで我々は、形成外科学の父、ハロルド・ギリス（**Harold Gillies**）に触れる必要がある。英国ケンブリッジ大で学んだこのニュージーランド人医師は、大戦に軍医として従事する。彼が最初に形成外科手術を行ったのは、ストランド沖海戦（1916年）で負傷した英軍水兵ウォルター・ヨウ（**Walter Yeo**）に対してだった。この時、ヨウは顔面を砲撃で損傷し、両目の上目蓋・下目蓋を失っていた<sup>6)</sup>。ヨウの手術とは、負傷した目蓋を肩の皮膚で補い、移植させるものだった（アイマスクのような皮膚移植が特徴である。図3は、左が施術中、右が術後）。以来、ギリスは5000人以上の施術を試み、身体の修復に寄与することになる。

ヨウの「顔」は、メタフォリカルな両義性を帯びるだろう。それは皮膚なのか、仮面なのか。デイヴィッド・フレンド（**David Friend**）の記事で引用された写真（図4）が興味深い。顔ギプス（**plaster cast**）を見つめる男性。彼の左眼は開かず、付近には引きつった傷がある。大戦当時、皮膚移植による顔

- 5) 形成外科（**plastic surgery**）の文化史に関してはジャック・マリニア（**Jacques Maliniak**）、美容整形の文化史はエリザベス・ハイケン（**Elizabeth Haiken**）が詳しい。美醜とテクノロジーの変遷は、文化を学ぶ上で興味深い視座を提供してくれる。
- 6) ウォルター・ヨウの写真は、ロンドンのアーティスト、パディ・ハートリー（**Paddy Hartley**）によって日の目を見ることになる（2004年7月、**Artist in Residence & Research Associate, The Gillies Archives. Queen Mary's Hospital Sidcup**、並びに2005年、**Joint speaker with Dr. Andrew Bamji from the Gillies Archive "Surgeons at War: Trafalgar to Tikrit."** The Hunterian Museum）。ハートリーは服飾アートの一環として、ドクター・ギリスによる手術やヨウの手術写真をアレンジする。ツギハギのセーラー服とアイマスクは、形成外科手術のグロテスクを換骨奪胎し、ファッションナブルな移植アートとなる。詳しくは、<http://paddyhartley.com/yeo/>を参照されたい。







図3 Walter Yeo



図4 Disfigured Face

の損傷を隠すために、数多の仮面が作られたのだ。フレンドによれば、1917年から25年、ロンドン近郊のフルーガルにおいて、約5,000人の傷痍軍人に対する施術は11000例にも及ぶ<sup>7)</sup>。当然、仮面の数はその比ではない。顔の損傷と石膏の白い仮面。それらはオペラ座の<sup>ファントム</sup>怪人の出現を予見し、戦後の病理として残存するのだ。

被弾し、損傷した身体は、皮膚移植に限らず、人工器官に置き換えられ、「正

7) 詳しくは、フレンドの記事“World War One: Soldiers Helped at Wandsworth ‘Tin Noses Shop’”を参照されたい。<http://www.bbc.com/news/uk-england-london-27592604>

常な」身体として補完される。このような身体に対し、ティム・アームストロング (Tim Armstrong) は、この大戦を契機に、身体の置換、人工器官の存在が強調され、身体観が変容したと述べる。

The bodily part is knitted into a system of virtual prosthetics: a system which both exposes and remedies defects, implying a “whole” body which can only be achieved by technology; a whole which is constantly deferred. One practice which mediates between the negative prosthetics of replacement and the advertising / cosmetic system is cosmetic plastic surgery, developed between the wars with experience gained from battlefield cases. Rather than replacing a lost part, cosmetic surgery works on a “natural” body which it has declared inadequate, misshapen, or past its prime. (Armstrong 100)

身体は、“prosthetics” (補綴術)、つまり人工物による修復システムと結びつく。喪失した部位が、形成外科手術で補完され、「自然な／正常な」身体へと変貌するのだ。それは、身体の断片化と拡張の果て、テクノロジーが補完する「もうひとつの身体」だろう。大量殺戮兵器は、医療技術の発展に接続し、車椅子、人工骨、人工器官、そして義手・義足の進化を促す。そして、兵士の傷は名誉の「傷」ではなく、テクノロジーが修復する恥辱の「傷」<sup>スタイグマ</sup>となる。

### 3 切断と不具——ファルス、ファントム、フリークス

ディックスの版画『移植皮膚』(*Skin Graft*, 1924)を見よう(図4)。顔と頭部に被弾し、後に皮膚を修復した兵士とは、形成外科が産み落としたキメラに他ならない。つぶれた鼻、えぐれた皮膚、失った左眼。うつろな右目は、絶望の未来を暗示する。

テクノロジーによる延命措置、或いは皮膚を覆う「仮面」は、グロテスクな異形を生み、それは同時代の悪夢となる。1920年代、傷痕軍人が街に溢れ、顔

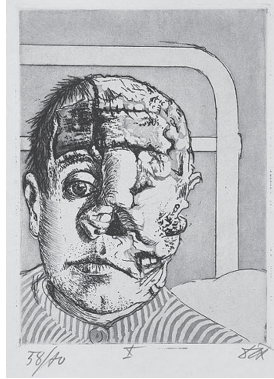


図4 *Skin Graft* (1924)

を仮面の下に隠す一方で、大衆文化は、彼らのフラストレーションをスクリーンへと置換する。ドラキュラ、フランケン前夜のユニヴァーサルは、愛すべきモンスターではなく、救いのないフリークスを出現させるのだ<sup>8)</sup>。監督トッド・ブラウニング (Tod Browning) と怪優ロン・チャニー (Lon Chaney) が生み出したのは、社会に復讐する狂人、或いはメタフォリカルな傷痕軍人である。その記念碑的作品は、『天罰』(*The Penalty*, 1920) だろう。チャニーは、この作品によって、ヴォードヴィルの下積みから抜けだし、一気にスターの階段を駆け上がる。『天罰』は、幼少時に誤って足を切断された主人公ブリザードが、暗黒街のキングとなり、復讐に燃える物語。だが、その復讐はかなりまわりくどい。自分を不具にした医者を殺し、彼の娘の婚約者の脚を切断し、その脚を自らに移植しようという、やっかいなものである。もちろん復讐は完遂されず、ブリザードは失意の最後を遂げるわけだが、「切断」と「不具」、そし

8) ホラー映画の概論については、バリー・グラント (Barry Grant) やステファン・ハントケ (Steffen Hantke) を参照されたい。また、ホラー映画と性の交差に関してはデイヴィッド・ホーガン (David Hogan)、ホラー映画と狂気についてはレナルド・ハンフリーズ (Reynold Humphries) が詳しい。ニューシネマ以降のホラー映画総論としては、キム・ニューマン (Kim Newman) を見よ。さらに、精神分析アプローチから、ホラー映画の多角的な可能性を開いたスティーブン・シュナイダー (Steven Jay Schneider) の論集も興味深い。

て「復讐」というパターンがこの作品において完成したことは明記してよいだろう。

不在の足は、不在の「男根」<sup>ファルス</sup>を代理／表象<sup>リプリゼント</sup>し、権力を担保、強化する。『天罰』の象徴的なシーンを見よう。地下の帽子工場。女工哀史的な牢獄で、ブリザードは女工たちの視線を一斉に浴びる（図5）。テーブルの上に君臨する「足のない身体」は、勃起し得ない「男根」であり、行き場のないフラストレーションそのものである。ならば、ジャズ・エイジ、或いは狂乱の時代において、何故「切断」と「不具」のモチーフが繰り返し表れるのだろうか。デイヴィッド・スカル（David J. Skal）が述べるように、それは傷痕軍人の悲劇と無縁ではいられない——「『天罰』は戦場で傷を負い、空前の数で社会に戻ってきた戦争復員軍人たちの無力な怒りを暗に物語っていた」（Skal 65）。ブリザードの復讐劇は、傷痕軍人の憤怒と嘆きの再現だろう。

チャニーが主演した『ノートルダムのせむし男』（*Hunchback of Notre Dame*, 1923）と『オペラ座の怪人』（*The Phantom of the Opera*, 1925）はどうだろうか。眼に損傷があり、ケロイド的体を持つカジモド（図6）、或いは、唇のない剥き出しの歯で、ぎょろ眼の骸骨顔を仮面で隠すエリック／ファントム。両者はメタフォリカルな傷痕軍人であり、その醜さのスペクタクルではなかったか。荘厳なノートルダム大聖堂や豪華絢爛なパリ・オペラ座と、醜



図5 *The Penalty* (1920)

悪な外見のフリークス。このコントラストは、単なるミスマッチではない。オペラ座の華やかな舞台（地上、図7）とエリックが住まうその真下の迷宮（地下、図8）は、同一の構造体であり、鏡像関係にある点は看過すべきではない。それらはディックス『マッチ売り』の軍人よろしく、戦後の光と影、言い換えるなら、時代が抱える矛盾と真実を伝えるのだ。

奇しくも、「切断」と「不具」のモチーフは、『オペラ座の怪人』においても反復する。仮面の男エリック／ファントムが、ヒロインのクリスティーヌを地下室に案内するシーンを見よう。彼は紳士的に振る舞い、オルガンを奏で、彼女をもてなす。だが、彼女は落ち着かない（彼の顔が明らかにおかしいから



図6 *Notre Dame* (1923)



図7 Opera Theater in *The Phantom* (1925)



図 8 Labyrinth in *The Phantom* (1925)



図 9 Visual Rape in *The Phantom* (1925)

だ)。彼女は音楽に興じ、油断した彼の背後からそっと近づく。刹那、彼女は彼の仮面を一気に剥ぐのだ（図 9）。スカルが言うように、これは「視覚的なレイプ」だろう（Skal 68）。エリックは、腫れ上がり、歪んだ顔と、はげ上がった頭をスクリーンに晒すことになる。奪い取られた「仮面」とグロテスクな異形の「顔」。チャニーが体现するのは、メタフォリカルな傷痕軍人であり、不能の男たちの悲劇であり、皮肉なスペクタクルである。<sup>9)</sup>

9) 唇がなく、目蓋も負傷しているエリックの外見は、観客に傷痕軍人への恐怖を喚起させ、同時にその軍人たちの絶望とトラウマを代弁する。顔の負傷が心理的に与える意味は深く、とりわけ「口」の変形は、性と生、不安と恐怖にダイレクトに結び

「フリークス」というシネマティックな表象は、第一次大戦が契機である。脅迫観念としてのフリークスは、25万にも及ぶ傷痕軍人の存在を逆照射し、戦争の爪痕を映し出す。狂乱の20年代、華やかな喧噪の裏側で、何故チャニーは時代のアイコンとなったのか。それは、彼の演じるフリークスが、傷痕軍人に限らず、繁栄から置き去りにされ、雇用の機会すら奪われた元兵士たちの「声」を代弁していたからに他ならない。両足のないブリザードや、仮面で顔を隠すエリックなど、「男根」、言い換えればマスキュリニティを求める悲痛な男たちの物語は、社会から排除された兵士たちの姿に重なり、彼らの不確かなアイデンティティを代理／表象するのだ。<sup>10)</sup>

ここに興味深いシネマ・イメージがある。『黒い鳥』(*The Black Bird*, 1926)の製作直後、ブラウニングはハーマン・マンキーヴィッツ (Herman Mankiewicz) と共同脚本に着手するわけだが、その時のイメージが文章に残っている。逆説的な「性」イメージ。それは、「切断」を通じて、「性」に接近することである。

そのシーンは白髪髭をつけ、インヴァネスを着たロン・チャニーが「最後の夏の薔薇」をヴァイオリンで奏でるところから始まる。彼は盲目で、体にはチップを入れてもらうためのブリキの腕をくくりつけている。ヴァイオリンを弾きながら、安定した足取りでゆっくりと歩いていくと、周りの人々は、彼を避けて通り過ぎて行く。その途中で、茶色の石でできた家に近づくとういに足早になる。彼はドアを謎めいた暗号を告げるように叩き、さらにベルも鳴らす。ドアが開くと、中から奇妙な叫び声が聞こえてくる。彼は白髪髭とインヴァネスを脱ぎ捨てると、どこから

---

つくだ。形成外科の文化史に関しては、フランシス・クック・マクレガー (Frances Cooke Magregor) が詳しい。

10) ブラウニング／チャニーの映画は、「不具」の身体を通じて、去勢恐怖を煽る。当然、それは同時代の「空気」の反映であり、だからこそ数多の労働者は映画館に足を運ぶのだ。チャニーは「自分を暴きつつ、隠し続けた」(Skal 83)。これは図らずも、映像と戦争の本質的な関係を言い当てている。「報道」とは、「隠蔽」であり、その交差だからだ。

見ても外科医のような風体になる。叫び声のする部屋へと入って行くと、その叫び声が次第に大きくなる。彼は血まみれになっている。独房のような小屋は、何かで一杯である。そこで彼が12人の裸の女性の首を切断している様子が映し出される。彼はさらに12匹のチンパンジーの首も切断している。(スカル&サヴァダ 98)

この脚本イメージは、もちろん映像化されていない。いわゆるお蔵入りの脚本である。だが、チャニーの去勢された「<sup>ファルス／男根</sup>眼」が欲望のありかを探り当てている点は注目してよい。彼はヴァイオリン／女性身体を奏で、ファリッくな身体を全開し、女性とチンパンジーを処刑する。この「切断」は、彼自身の去勢と不能を暗示しながら、同時に倒錯した性行為のメタファーとなる。切断が性的欲望を逆説的に開示するイメージと言えいいだろう。そしてそれは、『知られぬ人』(*The Unknown*, 1927)において、自らの腕を切断し、愛する女性のもとに向かう狂気の主人公と二重写しとなるだろう。

「今度無くなるのは足か、手か、それとも鼻にしようか」。ブラウニングの去勢イメージへの執着は、彼の人生とも無縁ではない。彼は交通事故の果て、上顎と下顎は義歯となり、顔の変形というトラブルを抱え込むことになる。だが、神様のいたずらか、彼は『夜更けのロンドン』(*London After Midnight*, 1927)で、「吸血鬼」というモチーフに辿り着くのだ。『魔人ドラキュラ』(*Dracula*, 1931)前夜、彼はトラウマを開示し、自身がフリークスであることを告白するわけだ。そして、ブラウニングのトラウマをチャニーが演じる。こうして二人は、フリークスとなる。

ロスト・ジェネレーションが「ロスト」した身体は、グロテスクなフリークスとして、ジャズ・エイジの影で蠢く。ブラウニングとチャニー。二人は、時代を脚色し、身体を誇張することで、不健全なスペクタクルをスクリーンに描くのだ。では、「切断」された身体は、如何に文学テキストに埋め込まれるのだろうか。



#### 4 「ロスト」 ボディ、テクノロジー、ヘミングウェイ

大戦は数多の傷痕軍人を生み、彼らは名誉の死を遂げることなく、フリークスとしての生／性と対峙する。そのグロテスクは、ブラウニングらと同時代、江戸川乱歩の短編「芋虫」（1929年）とも呼応するだろう。聴覚と味覚を失い、四肢をもがれた須永中尉の身体の向こう側には、形成外科というテクノロジーが見え隠れするからだ<sup>11)</sup>。それはディックス『マッチ売り』の身体のデジャヴであり、形成外科のダークサイトを映し出す。

当然のことながら、ロスト・ジェネレーションの文学においても、身体の断片化とその修復のメタファーは頻出する（高野 57-73）<sup>12)</sup>。ヘミングウェイ『春の奔流』（*The Torrents of Spring*, 1926）の両手両脚を吹き飛ばされたインディアン、「異国にて」（“*In Another Country*,” 1927）や『武器よさらば』（*A Farewell to Arms*, 1929）の身体欠損。ヘミングウェイのテキストに横溢する身体欠損とその修復の光景は、テクノロジーの飛躍的な進歩によって、大量殺戮を可能にした大戦の現実を映し出す。チャニーの演じたフリークスが、「男根」<sup>ファルス</sup>の不在と同義であるように、ヘミングウェイもまたその不在に執着するのだ。マチズモを描きながら、それを否認する身体を描くこと。このような矛盾は、傷痕軍人のフラストレーションを前景化し、「切断」と「不具」への欲望を二重化する。

ヘミングウェイのエピソードを見よう。大戦中のイタリアで被弾して以来、

- 
- 11) 須永中尉の身体は、ドナルド・メアンやジェイク・バーンズよりも苛烈だろう。大戦の暴力が彼の四肢を奪い、医学テクノロジーが彼を（強制的に）生かし、妻はだからこそ彼をいたぶり、虐げる。いわば三重の「暴力」が彼を襲うのだ。2010年に公開された若松孝二監督『キャタピラー』は、「芋虫」のアダプテーションだが、ここでは夫の「性」を奪い取る（逆レイプする）妻に焦点が当てられている。
  - 12) 例えば、ウィリアム・フォークナー（William Faulkner）の長編『兵士の報酬』（*Soldier's Pay*, 1926）はどうだろう。故郷に帰ってきた主人公ドナルド・メアンは「顔」に大けがを負い、下半身不随で、記憶もない。「顔」の損傷の物語化は、先のヨウに顕著な形成外科手術を暗示するだろう。

身体損傷に対して、彼が強烈な関心を示したことは有名である。ミラノでの療養中、彼は生殖器損傷病棟を訪れ、創作のインスピレーションを得ているからだ。ケネス・リン（Kenneth S. Lynn）は、この件について、次のように述べる——「その病棟で生殖器に負傷を受けた多くの兵士たちの話を聞き、彼らの苦悩に思いをめぐらせているうちに、ヘミングウェイはジェイク・バーンズの物語を思いついた。…確かにこの話には説得力がある。だが何故ヘミングウェイがあのような特別な病棟の負傷者たちに関心を抱いたのか、それ自体の説明としては物足りない」（Lynn 86）<sup>13)</sup>。ヘミングウェイが「関心」を向けたのは、果たして（生殖器）負傷兵なのか。或いは、彼らを生き存えさせた医療テクノロジーなのか。少なくとも、リンの指摘は、ジェイクの誕生秘話だけを強調しない。むしろ、そのような身体のコテクストを眼差しているように思える。

傷痍軍人と形成外科。ヘミングウェイのテキストは、その両者の関係性を強調し、前景化する。短編「異国にて」（“In Another Country” 1927）が重要だろう。物語の舞台はミラノの病院であり、そこで描かれるのは、フリークス／傷痍軍人たちの「日常」である。病院に通う兵士たち。前線から離れたこの街で、彼らは身体の修復を試みる。主人公の描写を見よう。

My knee did not bend and the leg dropped straight from the knee to the ankle without a calf, and the machine was to bend the knee and make it move as in riding a tricycle. But it did not bend yet, and instead the machine lurched when it came to the bending part. The doctor said: “That will all pass. You are a fortunate young man. You will play football again like a champion.” (CSS 206-207)

主人公の片方の脚には、ふくらはぎがない。彼は「機械装置」に座り、まるで

13) ロスト・ジェネレーションの文学は、広義の戦後文学であり、だからこそ「不能」と接続する。『日はまた昇る』のジェイクは好例だが、少なくとも彼には精巣が残り、自慰行為が可能である点において、一般的な「不能」とは同義ではない。

三輪車を漕ぐようにして、脚を曲げるトレーニングをするだけだ。だが、膝は曲がらず、機械がガクガクする。医者は「フットボールができるようになる」というが、それに対して、主人公は言葉を返さない<sup>14)</sup>。傍らには、「赤子のように小さな手をした少佐」が、別の「機械」で何かをしている（207）。少佐も何も言わない。

「異国にて」がフォーカスするのは、戦場という極限の「場」ではない。身体の修復を試みる兵士の日常とは、不在の身体部位を補完する機械との共存、或いはグロテスクが平均化された現実だろう。フリークスたちは戦場の阿鼻叫喚とは無縁だ。彼らは機械との共生・共存をルーティンにこなし、修復のための手術を受ける——「その若者は黒い絹のハンカチーフで顔を覆っていた。彼には鼻がなくて、近日中に整形手術を受ける予定になっていた」（207）<sup>15)</sup>。そして、身体の状態が悪くなれば、それは死に繋がるが、誰かが騒ぎ立てることはない——「この中庭からは、たいてい葬式が出発していた。…僕らはみんな行儀よく振舞い、相手の病状に関心を示し、卓効あらたかだという機械装置にすわるのだった」（206）。グロテスクは日常であり、そこではテクノロジーの鬼子が集う。

また、形成外科に関する「写真」も看過すべきではない。そこでは、まず「手」の写真が登場する——「医師は奥にある自分のオフィスにいて、一枚の

14) 「脚」のエピソードは、『武器よさらば』のフレデリックへと、読者の連想を誘うだろう。有名なカボレットの退却の場面、彼の意識は、自身の身体に集中している——「ヴァレンティーニはいい仕事をした。退却の半分は歩きだし、奴の脚でタリアメント川を泳ぎきったし。そう、こいつはもう奴の脚だ。だが、もう片方の膝は私のだ。医者がいろいろとやった後では、もはやそれは自分の身体ではなくなるのだ」（*A Farewell to Arms* 231）。修復された身体に対する違和感。フレデリックの身体に対する感覚は、「正常」（かつての身体）からの逸脱を基準とし、違和感に満ちている。

15) 四肢や鼻は、「男根」のメタファーに他ならない。例えば、『日はまた昇る』のロバート・コーンの潰れた「鼻」と、割礼によって切断されたペニスが相関関係にある点を想起しよう。男根を失った男たち、或いは、フリークスたちの饗宴。損傷した身体は、テクノロジーによって補完、整形され、「正常さ」を偽装する。ヘミングウェイはこのグロテスクな日常を活写するのだ。

写真を持ってきた。そこには、以前は少佐の手と同じくらい小さくしぼんでいたのが、その機械の治療コースを受けて少し大きくなった手が写っていた」(207)。さらに、医師は多くの写真を壁に掛ける。

When he [the major] came back, there were large framed photographs around the wall, of all sorts of wounds before and after they had been cured by the machines. In front of the machine the major used were three photographs of hands like his that were completely restored. (210)

機械治療を受ける前と、受けた後の写真。我々是一種の既視感を抱くだろう。それはドクター・ギリスの形成外科手術と呼応し、ヨウの姿を投影することができる<sup>16)</sup>。もちろん、それは「顔」の写真ではなく、「手」であり、傷に関する描写はメタフォリカルに示されるだけだ。

さらに言えば、ミラノと身体損傷の結びつきは、短編「死者の博物誌」(“A Natural History of the Dead,” 1933)においても顕著である。この短編は1930年代の出版だが、舞台は紛れもなく第一次世界大戦。主人公／語り手は、ミラノ近郊の爆弾工場での爆破に言及する。現場に急行した主人公たちは、消火活動を終えた後、死体の搜索を命じられる。男女入り乱れる地獄絵図の中で、いよいよ「断片」の回収が始まる。

16) 残存する数多の写真から、第一次世界大戦と形成外科手術の密接な関係を推察することも可能だろう。例えば、BBCの“How do you fix a face that’s been blown off by shrapnel?”は興味深い。<http://www.bbc.co.uk/guides/xxw42hv> ここではドクター・ギリスの手術例（ビフォー・アフター写真）だけでなく、皮膚接合や治療プロセス、剥離部位などの説明・紹介を行い、約100年前の形成外科に関するグロテスクを開示する。とりわけ「顔」に重点が置かれている点も重要だろう。文学テキストに限らず、映画『オペラ座の怪人』、そしてユニバーサル・ホラーに接続する「顔」と傷痕軍人と医療テクノロジーの交差を予見する。1930年代に隆盛を極めるユニバーサル・ホラーは、「顔」の損壊ホラーであり、戦争が生み出したリアルな再現である。

Many of these were detached from a heavy, barbed-wire fence which had surrounded the position of the factory and from the still existent portions of which we picked many of these detached bits which illustrated only too well the tremendous energy of high explosive. Many fragments we found a considerable distance away in the fields, they being carried farther by their own weight. (CSS 336-337)

鉄条網からはぎ取られた断片（肉片）は、爆弾の破壊力を示し、慈悲もない。そして、修復不可能な身体は、フリークスですらない。主人公は、この断片化した身体を冷静に見つめ、感情移入を回避する。そして、その冷静な視線は、1918年6月のイタリアとオーストリアの戦場における「死体」へと読者を導くのだ。人間の身体は、如何に朽ち果て、どのように変化するのか。語り手は博物学者のごとく、「死」を観察する。

Until the dead are buried they change somewhat in appearance each day. The color change in Caucasian races is from white to yellow, to yellow-green, to black. If left long enough in the heat the flesh comes to resemble coal-tar, especially where it has been broken or torn, and it has quite a visible tarlike iridescence. The dead grow larger each day until sometimes they become quite too big for their uniforms, filling these until they seem blown tight enough to burst. The individual members may increase in girth to an unbelievable extent and faces fill as taut and globular as balloons. (337)

死体は変色し、形状を変え、膨張する。裂けた箇所はコールタールのように黒く、風船のように膨れあがる。語り手は脳裏にこびり付く「臭い」を、記憶の外側へと押しやる－「戦場の臭いは、一つの恋が終わったときのよう、完全に忘れてしまう。恋の最中に起きたあれこれは覚えていても、そのときの興奮は正確に思い出せないのと同じである」(337)。ヘミングウェイの語り手たち

は、死に対して距離を取る。その客観的な視座は、ファインダーを覗くフォトグラファーに近い。彼らは少し離れ、「死」を眺めるのだ。

日常風景の一部となるフリークス、そして記憶の中で管理される死体。ヘミングウェイはスペクタクルを回避する。これはブラウニングとチャニーが、ストリップショーさながらに、去勢と不能を隠蔽／<sup>イン・アウト</sup>開示したのとは対照的だろう。当然のことながら、ヘミングウェイの「身体」は複数の意味を有する。怪我と病気で満身創痍のリアルな身体と、メディア・イメージが作り上げた虚構の身体。脆弱と屈強がせめぎ合う身体は、ヘミングウェイの矛盾する身体であり、その困難を生きる／生きねばならない彼自身の別名だろう。このような〈内部〉と〈外部〉の齟齬に対し、キャラクターが担う身体損傷は、ヘミングウェイ自身の煩悶を映し、そのフラストレーション表出の「場」となる。そして、彼自身がフリークスだと告白する瞬間を提示するだろう。

第一次世界大戦のテクノロジーと身体欠損をめぐる文化史。それは、傷痍軍人と形成外科をつなげ、ジャズ・エイジの裏側に潜むフリークスの存在を映し出す。ブラウニング／チャニーとヘミングウェイ。時代のアイコンたちは、「身体」とその変容に執着することで、1920年代における病理を捉え、そのダークサイドを物語化するのだ。奇しくも、彼らに直接的な交流はない。しかしながら、フリークスという「身体」を通じて、彼らが文化的に交差する瞬間は見逃すべきではない（オペラ座とジェイクのオフィスが近距離にあった事実は、興味深い偶然／必然だろう）。カルトホラーの監督／俳優とモダニズム文学の巨匠の邂逅は、身体の文化史、或いはそのコンテクストにおいてなされ、多くの共通点を有するのだ。

フリークスとは何か。それは戦後の狂乱に自戒を促すグロテスクな現実であり、医療テクノロジーが生み出したフランケン的身体、或いはサイボーグ的身体を暗示する。そして、ファルスの「切断」と「不具」、或いは身体欠損は、マスキュリティの喪失と同義であり、戦後バブルの脆弱さの証左となるだろう。ブラウニング／チャニーのカルト映画を経由して、ヘミングウェイの『日

はまた昇る』(*The Sun Also Rises*, 1926)を見る。すると、フィエスタの向こう側にフリークスが、パリの繁栄と狂乱の側にファントムが、はっきりと見えるはずだ。パリに置換されたアメリカ。それはフリークス・アメリカに他ならない。

## 参考文献

- Allen, Frederick Lewis. *Only Yesterday: An Informal History of the 1920s*. New York: Harper & Row, Publishers, 1931.
- Armstrong, Tim. *Modernism, Technology, and the Body: A Cultural Study*. Cambridge: Cambridge UP, 1998.
- Burwell, Rose Marie. *Hemingway: The Postwar Years and the Posthumous Novels*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Curtis, Barry. *Dark Places: The Haunted House in Film*. London: Reaktion Books, 2008.
- Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia UP, 1999.
- Douglas, Ann. *Terrible Honesty: Mongrel Manhattan in the 1920s*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- Grant, Barry K., ed. *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Lanham: The Scarecrow Press, 1984.
- Haiken, Elizabeth. *Venus Envy: A History of Cosmetic Surgery*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1997.
- Hantke, Steffen, ed. *Horror Film: Creating and Marketing Fear*. Jackson: University Press of Mississippi, 2004.
- Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. New York: Scribner's, 1995.
- . *Selected Letters, 1917-1961*. Ed. Carlos Baker. New York: Scribner's, 1986.
- . *The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca Vigia Edition*. New York: Simon & Schuster, 1987.
- Hogan, David J. *Dark Romance: Sexuality in the Horror Film*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 1986.
- Humphries, Reynold. *The Hollywood Horror Film, 1931-1941: Madness in a Social Landscape*. Lanham: The Scarecrow Press, 2006.
- Newman, Kim. *Nightmare Movies: A Critical History of the Horror Movie from 1968*. London: Bloomsbury, 1988.
- Lynn, Kenneth S. *Hemingway*. Cambridge: Harvard UP, 1987.

- Magregor, Frances Cooke. *Transformation and Identity: The Face and Plastic Surgery*. New York: The New York Times Book Company, 1974.
- Maliniak, Jacques W. *Sculpture in the Living: Rebuilding the Face and Form by Plastic Surgery*. New York: Romaine Pierson, 1934.
- Moddelmog, Debra A. *Reading Desire: In Pursuit of Ernest Hemingway*. Ithaca: Cornell UP, 1999.
- Phillips, Kendall R. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport: Praeger Publishers, 2005.
- Schneider, Steven Jay, ed. *Horror Film and Psychoanalysis: Freud's Worst Nightmare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Silver, Alain and James Ursini, eds. *Horror Film Reader*. New York: Limelight Editions, 2000.
- Skal, David J. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. New York: Faver and Faver, 1993.
- Smith, Paul. *A Reader's Guide to the Short Stories of Ernest Hemingway*. Boston: G. K.Hall, 1989.
- Stein, Gertrude. *Picasso*. New York: Dover Publications, 1984.
- Tudor, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Blackwell, 1989.
- Wilson, Edmund. *The Shores of Light: A Literary Chronicle of the 1920s and 1930s*. New York: Farrar, 1952.
- Wood, Robin. "An Introduction to the American Horror Film." *Moveis and Methods Volume II*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1985. 195-220.
- 加藤幹郎『映画 視線のポリテクス 古典的ハリウッド映画の戦い』（筑摩書房、1996年）
- 高野泰志『引き裂かれた身体 ゆらぎの中のヘミングウェイ文学』（松籟社、2008年）
- ジークフリート・クラカウアー『カリガリからヒトラーへ ドイツ映画1918-1933における集団心理の構造分析』丸尾定訳（みすず書房、1995年）
- デイヴィッド・スカル、エリアス・サヴァダ『「フリークス」を撮った男 トッド・ブラウニング伝』遠藤徹・河原真也・藤原雅子訳（水声社、1999年）
- デーヴ・グロスマン『戦争における「人殺し」の心理学』安原和見訳（筑摩書房、2004年）
- ピーター・B・ハーイ『帝国の銀幕 十五年戦争と日本映画』（名古屋大学出版会、1995年）
- 藤崎康『戦争の映画史 恐怖と快楽のフィルム学』（朝日新聞出版、2008年）
- ポール・ヴィリリオ『戦争と映画 知覚の兵站術』石井直志・千葉文夫訳（平凡社、1999年）